

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 51, 2026 - SPECIALE

«DALLA MODERNITÀ A GESUALDO» - EDIZIONE 2025

I dipinti di Giuseppe Tomajoli a Fontanarosa

The paintings of Giuseppe Tomajoli in Fontanarosa

SIMONA CAROTENUTO

ABSTRACT

Il contributo pone l'accento sulla figura del pittore napoletano Giuseppe Tomajoli, e sulle particolari vicende che portarono alla commissione dei dipinti di Fontanarosa. La lettura iconografica della Madonna con Bambino della chiesa di San Nicola, affrontata per la prima volta, offre uno spaccato storico, sociale e politico del territorio periferico irpino, in continuo dialogo con la capitale del Vicereame. Nuovi documenti consentono, inoltre, di ampliare sia le notizie biografiche, sia la produzione dell'artista.

PAROLE CHIAVE: Pittura napoletana, scuola solimenesca, Fontanarosa, Giuseppe Tomajoli, San Nicola.

This contribution focuses on the figure of the Neapolitan painter Giuseppe Tomajoli and the specific events that led to the commissioning of Fontanarosa's paintings. The iconographic interpretation of the Madonna and Child from the church of San Nicola, explored for the first time, offers an historical, social, and political perspective on the peripheral Irpinia region, in constant dialogue with the capital of the Viceroyalty. New documents allow us to expand the artist's biographical information and production.

KEYWORDS: Neapolitan painting, Fontanarosa, Francesco Solimena's School, Giuseppe Tomajoli.

AUTORE

Simona Carotenuto è docente a contratto di storia dell'arte moderna (dall'a.a. 2019/2020 ad oggi) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Dottore di ricerca in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali nell'anno accademico 2012-2013, ha al suo attivo volumi monografici (Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità [1674-1710], 2015), e saggi sulla pittura napoletana del Sei e Settecento confluiti in volumi monografici (Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino, 2008, Giovan Battista Beinaschi, 2011) e nelle riviste Kronos (2010), Arte Veneta (2014) e Paragone Arte (2014). Ha collaborato a cataloghi di mostre (Ritorno al Cilento. Anteprema della mostra, 2017; Caravaggio's erben. Barock in Neapel, 2016; Sveto i profano, 2015; Capolavori della terra di mezzo, 2012; La fortuna del barocco napoletano nel veneto, 2010) e agli atti dei convegni (Celebrazioni vanvitelliane 2024 e 2023; Carlo Gesualdo tra Rinascimento e Barocco. Percorsi internazionali di studi letterari, storici e artistici 2022; Storia e restauro. Quadraturismo e Grande decorazione nella pittura

di età barocca, 2019; Dentro il Museo. Arte nel salernitano tra il Medioevo ed età contemporanea, 2019; Ritorno al Cilento, 2018; Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi, 2017; Ritorno al Cilento, 2017; Atelier d'artista, 2014; Francesco Guarini. Nuovi contributi 2 2014; Il collezionismo del Cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma, 2013). Dal 2008 partecipa alle iniziative del Centro Studi sulla Civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali".

scarotenuto@unisa.it

Le notizie relative al pittore napoletano sono piuttosto esigue. Un breve profilo biografico di Giuseppe Tomajoli appare nelle *Vite dei pittori napoletani*, in cui il biografo, diretto testimone, riferisce di un suo primo apprendistato presso la bottega di Giacomo del Po' a Napoli, dove

considerando la maniera che non era per erudire la mente di un che avea volontà di studiare sul naturale, consigliato da Bernardo de Dominici e da Niccolò Maria Rossi, passò alla famosa scuola del Solimena.... Si perfezionò nulla di meno nell'accademia del nudo, che nella scuola del Solimena soleva spessissimo studiarsi da un modello scelto apposta da lui medesimo per profitto de' giovani; indi col prendere li panni similmente dal naturale, ed imitando gli ottimi componimenti di sì eccellente maestro, venne in grado di buon pittore.¹

Dalla testimonianza documentaria rintracciata da Francesco Innangi, si apprende che l'artista sarebbe nativo di Vieste, in quanto il nome di Giuseppe Tomajoli emergerebbe negli atti di battesimo della cattedrale, tra i fanciulli nati il 4 giugno del 1687.² A conferma della traccia archivistica citata, interverrebbero poi alcuni dipinti, non ancora considerati dalla critica, presenti nello stesso edificio ecclesiastico e nello stesso territorio.

I nuovi dati forniti consentono di individuare, secondo una prassi ricorrente, il continuo spostamento di maestranze tra la Puglia e Napoli, favorito dai contatti con le famiglie nobiliari ed ecclesiastiche, gravitanti su entrambi i territori. Tali autorevoli personalità sostennero l'ingresso di aspiranti artisti nelle migliori botteghe napoletane del Settecento. A tal proposito si pensi al pittore Leonardo Olivieri nato nel 1689 a Martina Franca,³ approdato nella bottega di Francesco Solimena a Napoli già dal 1715, grazie all'intercessione di Francesco Maria Caracciolo,⁴ nipote di Innico, un cardinale molto caro al maestro napoletano fin dalla sua giovane età.⁵

¹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani [1742-1745]*, a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Paparo editore, Napoli 2003-2008, IV, pp. 972-973.

² Ringrazio il prof. Francesco Innangi sia per avermi fornito notizie in merito alla traccia documentaria, sia in relazione alle opere del Tomajoli a Vieste. Un ringraziamento particolare è rivolto anche ai professori Roberto Carmine Leardi e Andrea Spiriti per i preziosi suggerimenti. Mi riservo di rendere note le novità documentarie e pittoriche in una successiva pubblicazione.

³ A. GAMBACORTA, *Artisti in Martina Franca nel secolo XVIII*, in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, a cura di Michele Paone, Galatina 1976, pp. 439-441; V. VANTAGGIATO, *La vita e le opere di Leonardo Antonio Olivieri*, in *Studi di storia pugliese in onore di G. Chiarelli*, Galatina 1980, pp. 331-374; M. PASCULLI FERRARA, *Leonardo Antonio Olivieri a Napoli attraverso le fonti e i documenti. Un mecenatismo illustre: i Caracciolo di Martina Franca*, in *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia*, (1982-1983), a cura di L. Mortari, Schena editore, Fasano 1984, II, p. 130.

⁴ M. A. PAVONE, *Pittori napoletani* cit., p. 169; B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori* cit., p. 1297.

⁵ S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Edizioni Nuova cultura, Roma 2015, pp. 9, 153-154.

Allo stesso modo anche l'artista di Molfetta, Corrado Giaquinto, è attestato a Napoli presso la scuola solimenesca nel 1721.⁶

Recenti contributi hanno permesso di ricostruire la produzione artistica del Tomajoli dal 1730 al 1779,⁷ anno in cui Giuseppe Bonito, in una lettera del 9 febbraio, comunica che era «passato all'altra vita».⁸

Non conoscendo i dipinti della fase iniziale della sua attività, gli esordi pittorici si ricollegano alla prima pala d'altare firmata e datata 1730, nella chiesa partenopea, già in San Giovanni delle Monache⁹ «che rappresenta la Visitazione che fece la Beata Vergine a santa Elisabetta, dipinta con studio, con amore, e diligenza, ed è degna di lode», nella quale però «si ravvisa che ancora ritiene un certo che della maniera di Giacomo, con la quale ha fatto un misto con quella del Solimena».¹⁰

Per quest'opera, Gennaro Borrelli¹¹ suggeriva una diretta collaborazione con Leonardo Coccorante, specialista nell'esecuzione di rovine, per la realizzazione del basamento antico. Per quest'ultimo, infatti, il Tomajoli inseriva 'figurine' all'interno dei suoi paesaggi,¹² alcuni dei quali si trovavano a «Napoli presso D. Matteo Sarno Avvocato Napoletano e Patrizio Beneventano dilettantissimo di pittura».¹³

⁶ M. D'ORSI, *Corrado Giaquinto*, Arte della Stampa, Roma 1958; E. GABRIELLI, *Vita e opera di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*, catalogo della mostra di (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-20 giugno 1993), a cura di C. Strinati, E. Gabrielli, Charta, Milano 1993, pp. 33-66; S. A. MEYER, voce *Giaquinto Corrado*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, LIV*, Roma 2000, pp. 562-567; B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori cit.*, pp. 1367-1372.

⁷ Si veda con bibliografia precedente M.T. PENTA, *Giuseppe Tomajoli*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», 14-16 (2009-2010), 2011, pp. 230-239; M. A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Liguori, Napoli 1997, pp. 200-201, 518-520.

⁸ C. Siracusano, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, a cura di N. Spinosa, Società editrice napoletana, Napoli 1979, p. 315; Cfr. anche N. SPINOSA, *Pittura sacra a Napoli nel '700*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo reale, luglio 1980-gennaio 1981), a cura di N. Spinosa, Società editrice napoletana, Napoli 1980, p. 78; IDEM, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Electa Napoli, Napoli 1986, pp. 97, 100; G. TOSCANO, *Regesto*, in *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, a cura di N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1987, p. 451; A. SPINOSA, *Giuseppe Tomajoli*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Electa Milano, Milano 1990, II, p. 881.

⁹ Il dipinto risulta in deposito presso la Prefettura di Napoli. Cfr. F. SRICCHIA SANTORO, in B. De Dominicis, *Pittori napoletani cit.*, p. 1363, n. 514.

¹⁰ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori cit.*, p. 1363.

¹¹ G. BORRELLI, *Voce Coccorante Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, XXVI*, Roma 1982, p. 548.

¹² N. SPINOSA, in *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), a cura del Ministero per i Beni Culturali, Centro Di, Firenze 1979, I, p. 168.

¹³ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori cit.*, p. 1067.

Non è improbabile ipotizzare che egli avesse iniziato un sodalizio con l'artista fin dai tempi della sua frequentazione della bottega di Giacomo del Po', collaboratore del Coccorante¹⁴ per l'esecuzione di «stravagantissime invenzioni d'incantesimi».¹⁵

L'apprendistato poi, presso la bottega di Francesco Solimena, una delle più prestigiose a Napoli nel corso del Settecento, oltre a fornire una maggiore visibilità all'artista, aveva garantito una più ampia possibilità di commissioni, soprattutto in seguito alla completa adesione al linguaggio del maestro napoletano, che caratterizza le opere eseguite alla fine degli anni '30.

Il suo apprezzamento è confermato anche presso la committenza privata, seguendo la testimonianza documentaria, che attesta la presenza di un suo dipinto (datato 1735) presso la dimora del principe di Marzano¹⁶ Andrea Casimiro d'Ambrosio.¹⁷

Nel 1760 saranno documentate anche le decorazioni di Palazzo De Francesco a Nocera Inferiore,¹⁸ tra le quali si ricorda una tela raffigurante una *Madonna con Bambino*.¹⁹

Giuseppe Tomajoli troverà una entusiastica accoglienza presso le cerchie ecclesiastiche, in particolare nei territori limitrofi della provincia, dove lascerà la sua impronta nella cattedrale di Calvi Risorta nel 1738 con l'*Assunzione di Maria con i santi Casto e Cassio*, e l'anno successivo firmando e datando nel duomo di Sant'Agata dei Goti la *Madonna del Rosario con San Domenico e San Vincenzo Ferrer*, la *Madonna con Santo Stefano e sant'Agata*, nonché sempre nello stesso territorio, il *San Liborio* (Fig.1) del Museo Diocesano.

Alla *Trinità* siglata nel 1740 per la Cattedrale di Vieste, segue nel 1741 la prima opera nota realizzata per il territorio irpino, per la chiesa di San Nicola Maggiore a Fontanarosa.

Secondo le fonti storiche tramandateci dal Gambino, l'edificio di culto, rispetto ad altre strutture ecclesiastiche, viene sottratto al diritto di patronato feudale dei

¹⁴ R. LATTUADA, *Leonardo Coccorante, in Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo reale 20 dicembre 1997- 15 marzo 1998), a cura di Sopr. per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia, Electa Napoli, Napoli 1997, p. 191.

¹⁵ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori* cit., p. 1068.

¹⁶ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani* cit., p. 200. Per il documento si veda V. Rizzo, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative a Napoli* cit., p. 232.

¹⁷ Duca di Quadri e principe del feudo di Marzano della terra di Lavoro, acquistato da don Carlo Lagni, patrizio napoletano, per ottantuno mila ducati, nel 1634. Cfr. A. BROCCOLI, *Archivio storico campano compilato da alcuni cultori di storia e letteratura patria*, Editore F. Russo, Caserta 1893-1894, II, p.889.

¹⁸ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani* cit., pp. 200-201, 519-520.

¹⁹ Cfr. F. PEZZELLA, *Raccolta di articoli di Franco Pezzella pubblicati sui giornali locali dal 1993 al 2023*, Copernican edition, Frattamaggiore 2024, IV, p. 177.

Gesualdo e, a partire dal 1603, risulta di libera collazione.²⁰ La sua natura giuridica non cambia con il passaggio del feudo ai Tocco di Montemiletto nel 1676.²¹

Nel 1731 la chiesa «subì una trasformazione radicale. Per realizzare tale progetto il vescovo durante la visita pastorale [...], mise d'accordo clero, patroni e Università perché tutti contribuissero alla realizzazione».²²

Dall'atto notarile si apprende che monsignor Paolo Torti Rogadei aveva stabilito che tutte le cappelle dovevano essere rifatte entro sedici mesi dalla stipula dell'atto notarile, dai legittimi responsabili «a proprie spese ed interessi».²³

Pochi mesi dopo il termine stabilito, il 29 novembre 1732, si registrò però un violento terremoto in Irpinia che provocò alcuni danni anche alla chiesa appena completata, e si decise lo spostamento di alcune cappelle con i relativi privilegi nella chiesa di santa Maria Maggiore.²⁴

Nel 1741 San Nicola Maggiore doveva essere nuovamente agibile in quanto, la pala della *Madonna con Bambino e Santi* (fig. 2)²⁵, datata e firmata da Giuseppe Tomajoli,²⁶ venne collocata sul suo altare.

La scelta del pittore, esponente della bottega solimenesca, lascia emergere la determinazione delle aree periferiche di rivaleggiare con la capitale del Viceregno, portando nei territori interni il riflesso del linguaggio artistico delle chiese partenopee. Tale prassi trova continuità con quanto era già accaduto nel corso del primo Seicento, nella stessa chiesa, in riferimento alla commissione del dipinto dell'*Ultima cena* al Maestro di Fontanarosa, *alias* Giuseppe di Guido.²⁷

Se è plausibile ipotizzare che i contatti con le maestranze napoletane siano stati favoriti sia da questioni professionali e commerciali, sia dalla mediazione degli stessi feudatari, bisogna riconoscere che solo attraverso l'orgoglio e la caparbia di un popolo si trovarono i fondi per risistemare e adornare l'altare simbolo dell'Università, così come era già emerso per il *Trittico della Misericordia* nella chiesa di Santa Maria Maggiore.²⁸

²⁰ A. ALLOCATI, *Archivio privato di Tocco di Montemiletto. Inventario*, Stabilimenti Tipografici 'E. Ariani' e 'L'Arte della Stampa', Roma 1978, p. 230.

²¹ Si veda con bibliografia precedente A. CUOPPOLO, *Il gigante della collina. Storie dolori e musiche nell'eco delle sue antiche mura*, Delta 3 edizioni, Grottaminarda 2013, p. 497.

²² N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia*, Tipografia irpina, Lioni 1980, p. 168.

²³ IDEM.

²⁴ Ivi, p. 169.

²⁵ Per il supporto fotografico, voglio ringraziare gli architetti Alessandro De Blasi e Stefano Flammia.

²⁶ N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 128, fig. 109; M.A PAVONE, *Pittura napoletana del Settecento cit.*, p. 200, fig. 111; M.T. PENTA, *Giuseppe Tomajoli cit.*, pp. 231, 236.

²⁷ Si veda, il contributo di V. FARINA all'interno di questo volume, con bibliografia precedente.

²⁸ S. CAROTENUTO, *Il Trittico della Misericordia*, in «Sinestesiaonline», 44, 2024, p. 12.

La risistemazione degli altari nel corso del Settecento, e negli anni successivi, non consente agevolmente di stabilire se l'esatta collocazione della *Madonna con Bambino e Santi*, richiesta al pittore napoletano, fosse quella attuale, ma dall'iconografia dell'opera in cui compare San Rocco (fig. 3) è possibile stabilire con certezza che fosse stata richiesta per la cappella dedicata a tale santo, di patronato dall'Universitas fontanarosana, ricordata nei documenti d'archivio rintracciati dal Gambino.²⁹

Partendo dalla corretta analisi del dipinto e dall'individuazione dei diversi santi inseriti alla base del trono, la scelta non appare casuale, ma presenta una precisa regia, suggerita probabilmente da qualche prelado o teologo.³⁰ Sul lato destro, alle spalle di San Rocco, San Gennaro mostra il suo attributo iconografico dell'ampolla di sangue. A sinistra troviamo in primo piano San Nicola con il putto posto al centro, il libro aperto e le tre sfere. Alle sue spalle, il santo gesuita con la conchiglia andrà identificato con San Francesco Saverio e, accanto a lui, l'ordine domenicano è rappresentato da San Vincenzo Ferrer con il libro delle Sacre scritture aperto.

La scelta di tali raffigurazioni trova una chiara giustificazione se si tiene conto della specifica funzione attribuita a ciascuna di esse, infatti, se San Rocco è venerato quale protettore e taumaturgo per le epidemie,³¹ San Gennaro patrono di Napoli è invocato per la protezione dai terremoti e dalle calamità naturali, in particolare per le eruzioni.³²

San Nicola, titolare della chiesa di Fontanarosa intercede presso la Vergine insieme a San Francesco Saverio, alle sue spalle. Quest'ultimo, invocato per scongiurare le epidemie,³³ è affiancato da San Vincenzo Ferrer al quale è attribuita la protezione dal terremoto.

La Vergine in trono, collocata su un alto basamento, tiene in braccio il Bambino benedicente e mostra uno scettro (fig. 4), seguendo l'iconografia della Regina dei cieli.

La sua posa monumentale, nonché l'impaginazione della composizione con le diverse raffigurazioni sotto l'alto basamento, trova riscontro con le soluzioni ro-

²⁹ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia* cit., p. 165.

³⁰ Voglio ringraziare i professori Roberto Carmine Leardi e Andrea Spiriti per i preziosi suggerimenti.

³¹ A. VIGLIEGAS, *Il perfetto leggendario della vita, e fatti di n.s. Giesù Christo e di tutti i santi*, Francesco Valuasense, Venezia 1683, p. 96.

³² V. PACELLI, *L'iconografia di S. Gennaro dalle origini al Settecento*, in «Campania Sacra», 20, 1989, pp. 401-475; P. LEONE DE CASTRIS, *San Gennaro e l'arte napoletana*, in *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1997- aprile 1998), a cura di P. Leone de Castris, de Rosa, Napoli 1997, pp. 49-91.

³³ COMPAGNIA DEL GESÙ, *Scelta d'alcuni Miracoli operati da S. Francesco Saverio apostolo del Giappone della compagnia di Giesù*, Francesco Widmanstadio, Gratz 1660, pp.69-70.

mane di Carlo Maratta per la *Madonna con Bambino e Santi* di Santa Maria della Vallicella e la *Visione di San Filippo Neri* di San Giovanni Battista dei fiorentini, realizzate specularmente. Questi esiti avevano trovato particolare apprezzamento presso Francesco Solimena, come si evince dalla *Madonna dei martiri* del 1705, per la chiesa di San Pietro martire a Napoli, conosciuta anche attraverso il prototipo dell'Institute of art di Minneapolis (fig. 5), e dalla *Madonna che consegna il gonfalone a San Bonaventura*, della chiesa di Santa Maria degli angeli di Aversa.³⁴ La prima tela citata, del maestro napoletano, trova una maggiore affinità con il dipinto del Tomajoli sia per la riproduzione del trono e della colonna, sia per la posizione dei personaggi raffigurati inginocchiati e in posa eretta per organizzare ed equilibrare la composizione.

La dolcezza del volto della Vergine appare in linea con quella presente nella tela della *Vergine e San Carlo Borromeo* di Giuseppe Bonito per la chiesa della Graziella a Napoli,³⁵ mentre l'immagine di San Nicola (fig. 6), che recupera l'analoga raffigurazione eseguita dal suo maestro per San Giorgio Maggiore a Napoli (fig. 7), era stata già utilizzata pochi anni prima per la figura di San Cassio nella tela di Calvi Risorta.

Dal punto di vista iconografico, la composizione sembrerebbe suggerire un'invocazione corale, rivolta alla Vergine e al Bambino, per la protezione dell'Universitas di Fontanarosa dalle calamità. Una richiesta di intercessione congiunta e potente che vede coinvolti i maggiori santi del Vicereame, tra i quali il patrono di Napoli, San Gennaro,³⁶ e i compatroni: San Francesco Saverio (nel 1657)³⁷ e San Nicola (nel 1675),³⁸ per rimarcare lo stretto legame del territorio con la città partenopea. Occorre sottolineare che i santi inseriti nel dipinto dal Tomajoli, sono legati alla devozione dei vicerè spagnoli,³⁹ che ne avevano promosso e sostenuto il culto anche nel corso del

³⁴ N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, Ugo bozzi, Roma 2018, I, pp. 356-357; 402-403.

³⁵ IDEM, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco* cit., pp. 168, 366, fig. 350.

³⁶ D. ROMEO, *Septem sancti custodes ac praesides urbis Neapolis his adscripsimus Thomam Aquinum et Franciscum Paul*, Napoli 1571; C. Baronio, *Martyrologium Romanum ad Novam Kalendarii Rationem et Ecclesiasticae historiae veritatem restitutum*, Ex Typographia Dominici Basae, Roma 1586, pp. 423-424; G. LUONGO, *Un agiografo calabronapoletano del Cinquecento: Davide Romeo*, in *Erudizione e devozione. Le raccolte di Vite di santi in età moderna e contemporanea*, a cura di G. Luongo, Viella, Roma 2000, pp. 57-63. Si veda inoltre, con bibliografia precedente *San Gennaro nel XVII centenario del martirio*, in «Campania Sacra», 37-38 (2006-2007), atti del convegno internazionale (Napoli, 21-23 settembre 2005), a cura di G. Luongo, voll. I-II, Editoriale comunicazioni sociali, Napoli 2007.

³⁷ L. A. DI FUSCO, *Relatione delle solennità fatte in Napoli in honore di San Francesco Saverio, Apostolo delle Indie, con l'occasione del possesso preso dalla Padronanza di questa città*, Napoli 1657, snp.; G. SODANO, *I patronati a Napoli nel XVII secolo: i casi di San Gaetano e San Francesco Saverio*, in «Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro: culti, devozioni, strategie di età moderna», a cura di G. Fiume, Marsilio, Venezia 2000, pp. 217-230.

³⁸ *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, a cura di A. Antonelli, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, I, p. 193.

³⁹ M. GOTOR, *Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca*, in *Roma y España. Un crisol de la cultura europea*, a cura di C. J. Hernando Sánchez, Sociedad Estatal para la acción cultural exterior,

Seicento e, quasi come un celato manifesto filoborbonico, potrebbero essere testimoni di una dichiarata adesione verso il nuovo assetto politico e sociale del tempo, con il riacquisito potere della corona spagnola dopo il breve governo austriaco.

L'esigenza di una iconografia così congegnata e articolata andrà posta in relazione agli eventi funesti del 1732, che spinsero i residenti verso questa specifica richiesta al pittore napoletano, tanto più se si tiene conto della testimonianza del frate Girolamo Maria di Sant'Anna dell'ordine dei carmelitani scalzi di Napoli, che ricorda come in quell'anno, San Gennaro aveva posticipato il miracolo della liquefazione preannunciando sventure imminenti:

mostrandosi molto sdegnato [...] non si compiacque alla sua prima uscita fare il Miracolo di liquefarsi [...] il Sagrato Sangue [...]; ma volle bensì differirlo, per esigere dal divoto Popolo atterrito già da' calamitosi spettacoli del Tremuoto accaduto a' 29 Novembre, [...] incessanti preghiere.⁴⁰

Alla fonte appena citata, si potrebbe aggiungere quella di fra Pasquale del Santissimo Sacramento (dell'ordine degli Scalzi di San Pietro d'Alcantara della provincia di Napoli), testimone della «fiera scossa di terremoto» che si avvertì improvvisamente, trovandosi nel convento di Mirabella Eclano il 29 novembre 1732, scampato al pericolo del crollo del soffitto del coro attraverso l'invocazione a san Vincenzo Ferrer.⁴¹

Tali testimonianze sembrerebbero decisive per orientare la scelta dei santi da raffigurare nella tela del Tomajoli.

Madrid 2007, vol. II, pp. 620-639: I. MAURO, *Espacios y ceremonias de representación de las corporaciones nacionales en la Nápoles española*, in *Las Corporaciones de Nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, a cura di B.J. García García, Ó. Recio Morales, Fundación Carlos De Amberes, Madrid 2014, pp. 451-478; E. NOVI CHAVARRIA, *Una città nella città: la "cittadella degli spagnoli" a Napoli*, in *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVIII)*, a cura di R. Cancila, Mediterranea, Palermo, 2020, I, pp. 57-77; *Napoli Vice reale e le altre corti spagnole in Italia*, atti del convegno (14 maggio 2021), a cura di A. Antonelli, F. Chiaromonte, E. Mazzolla, Fedoa press, Napoli 2023. Per San Vincenzo Ferrer si veda il contributo di G. TOSCANO, *Da Napoli alla Loira, L'iconografia di San Vincenzo Ferrer e i sovrani aragonesi di Napoli*, in *San Vicente Ferrer, mensajero del Evangelio. Ayer y hoy*, atti del convegno (Valencia, Facoltà de Teologia San Vicente Ferrer, 4-6 marzo 2019), a cura di A. Esponera, M. Navarro, Valencia 2020, pp. 215-243, in particolare p. 227.

⁴⁰ G. M. DI SANT'ANNA, *Istoria della Vita, Virtù e miracoli di S. Gennaro vescovo e martire*, Stamperia Stefano Abbate, Napoli 1733, p. 407.

⁴¹ *Nuovi Miracoli del Glorioso Appostolo e taumaturgo delle Spagne S. Vincenzo Ferreri dell'Ordine de' predicatori seguiti in Mirabella a di 29 novembre 1732*, Stamperia del Cabrera, Napoli 1733, snp.; *Vita e miracoli del glorioso taumaturgo e apostolo delle Spagne San Vincenzo Ferreri dell'ordine dei predicatori composta da un religioso dello stesso ordine*, Stamperia di san Benedetto, Faenza e Mantova 1735, p. 275.

L'apprezzamento per il pittore napoletano a Fontanarosa appare confermato anche pochi anni dopo, nel 1746, con la commissione dell'*Annunciazione* (fig. 8) nella confraternita eponima.

Quest'ultima sorge per volere della congrega dell'Ave Gratia Plena, istituita il 2 febbraio del 1706,⁴² che in un primo momento si riuniva nella chiesetta della Nunziatella, ma a causa delle piccole dimensioni, si prodigò per la costruzione dell'attuale edificio sul suolo donato dal signor Girolamo d'Innocenzo.⁴³ La generosità dei numerosi congregati fu notevole e la nuova chiesetta venne munita di suppellettili e opere di pregio. L'edificio venne benedetto il 19 maggio del 1709 dal reverendo Meola con solenne processione.⁴⁴

Da una descrizione storica redatta nel 1843, ma riferibile all'inizio del secolo, emerge che il dipinto dell'*Annunciazione* era stato commissionato per l'altare maggiore dove era collocato prima della sostituzione con una statua nel 1818, secondo l'atto notarile redatto nel 1806.⁴⁵ Non si ha notizia del suo spostamento successivo sotto il soffitto, dove risulta collocato attualmente, in cui invece figurava la scena del *Battesimo di san Giovanni Battista*, e agli angoli le quattro *Sibille*. La decorazione continuava anche nel coretto con la *Nascita di Gesù*, e nelle mura della navata con rappresentazioni cristologiche negli ovati, i quattro *Evangelisti* e immagini di angeli in monocromo. Una complessa iconografia in onore della Vergine e di San Giovanni Battista.

La chiesa nel corso dell'Ottocento venne ampliata e, in tale occasione, furono eliminate le tracce del culto del Battista, relegato nella vecchia sacrestia con una cappella a lui dedicata.⁴⁶ Della precedente decorazione della navata sopravvivono solo i quattro *Evangelisti*, alcuni visibilmente alterati da interventi di restauro, così come il volto della Vergine annunciata del Tomajoli.

L'*Annunciazione* segue uno schema compositivo semplificato, molto prossimo all'analogo dipinto di Francesco Solimena per la chiesa di San Rocco a Venezia,⁴⁷ mentre l'angelo risente della soluzione di Luca Giordano del Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 9).

⁴² N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia* cit., pp. 193-196.

⁴³ Ivi, p. 198.

⁴⁴ Ivi, p. 197.

⁴⁵ N. GAMBINO, *Fontanarosa e la Madonna della Misericordia* cit., p. 200, 204.

⁴⁶ Ivi, p. 201.

⁴⁷ Si veda con bibliografia precedente: S. CAROTENUTO, *La commissione al Solimena per la chiesa di San Rocco a Venezia*, in *Dipinti napoletani del Sei e Settecento dal Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010 - 30 gennaio 2011), a cura di M. A. Pavone, Grenzi Editore, Foggia 2010, pp. 55-69.

L'iconografia è ridotta a pochi elementi essenziali in cui, in un ambiente domestico, irrompe l'angelo ancora in volo, mentre la Vergine avvolta da una luce celestiale direzionata dalla colomba dello Spirito santo, reclina il capo in segno di accettazione del disegno divino.

Il dipinto di Fontanarosa attesta una limitata inventiva dell'artista che replica l'opera da un'altra tela di analogo soggetto di collezione privata, datata e firmata 1743, transitata presso il mercato antiquariale nel 1999.⁴⁸ Così con piccolissime varianti realizzerà il dipinto per la chiesa di San Nicola di Castelcivita del 1749.⁴⁹

Piuttosto interessanti risultano gli ovati con gli *Evangelisti* superstiti, che nonostante le ridipinture, suggeriscono un linguaggio stilistico comune vicino a quello del Tomajoli, tanto da lasciar ipotizzare un suo intervento complessivo anche per le scene del perduto cassettonato. A tal proposito si individua un confronto stringente tra i Santi *Matteo* (fig. 10) e *Marco* (fig. 11) con *San Liborio* di Sant'Agata dei Goti, caratterizzati da un analogo intento ritrattistico, sebbene il dipinto beneventano risulti più dettagliato, e un medesimo trattamento chiaroscurale. Nello schema definitivo la decorazione del cassettonato e della navata di Fontanarosa avrebbe trovato un parallelo con quello di Santa Maria Maggiore di Mirabella Eclano del 1749.

Il susseguirsi di commissioni, negli anni successivi e in diversi territori campani, conferma il prestigio acquisito dal Tomajoli, che nel 1771 sarà introdotto nella Real Accademia di Napoli, e solo l'anno seguente proposto come docente da Luigi Vanvitelli che lo definì «uno dei migliori pittori del regno».⁵⁰

⁴⁸ Asta Sotheby's, *Mobili, Arredi, Ceramiche, Argenti e Dipinti Antichi*, Milano 8-9 giugno 1999, lotto 664.

⁴⁹ M. T. PENTA, *Giuseppe Tomajoli* cit., p. 239.

⁵⁰ N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco* cit., p. 31.



Fig. 1 Giuseppe Tomajoli, *San Liborio*, Sant'Agata dei Goti, Museo Diocesano



Fig. 2 Giuseppe Tomajoli, *Madonna con bambino e santi*, Fontanarosa, San Nicola



Fig. 3 Giuseppe Tomajoli, (part.) *Madonna con bambino e santi*, Fontanarosa, San Nicola



Fig. 4 Giuseppe Tomajoli, (part.) *Madonna con bambino e santi*, Fontanarosa, San Nicola



Fig. 5 Francesco Solimena, *Madonna dei martiri*, Minneapolis, Institute of Art



Fig. 6 Giuseppe Tomajoli, (part.) *Madonna con bambino e santi*, Fontanarosa, San Nicola



Fig. 7 Francesco Solimena, (part.) *San Nicola*, Napoli, San Giorgio Maggiore



Fig. 8 Giuseppe Tomajoli, *Annunciazione*, Fontanarosa, Annunziata



Fig. 9 Luca Giordano, *Annunciazione*, New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 10 Giuseppe Tomajoli, *San Matteo*, Fontanarosa, Annunziata



Fig. 11 Giuseppe Tomajoli, *San Marco*, Fontanarosa, Annunziata